

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 lutego 1909 r. № 3.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*
Numer pojedynczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 1—15 lutego*).

1 lutego 1851 r. ur. się Anneta Essipow.
2 „ 1594 r. um. Palestrina.
2 „ 1813 r. um. Dargomyżskij
2 „ 1871 r. Pierwsze ogólne zebranie Warsz. Tow. Muz.
2 „ 1872 r. Wystawiono po raz pierwszy „Beatę“ Moniuszki w Warsz.
3 „ 1809 r. ur. się Mendelssohn-Bartholdy
4 „ 18'5 r. Reorganizacja szkoły dramatycznej przy teatrze narodowym w Warszawie.
5 „ 1896 r. Wykonano po raz pierwszy balladę Melcera „Pani Twardowska“ na konc. lwowskiego Tow. Muz.
6 „ 1900 r. Pierwsze ogólne zebranie akcjonarjuszów Filharmonji Warszawskiej.
6 „ 1854 r. Robert Schumann zwarjował i rzucił się do Renu.
7 „ 1863 r. ur. się Mieczysław Sołtys.
7 lutego 1871 r. um. Henryk Steinway właściciel słynnej fabryki fortepianów w Nowym Jorku.
7 „ 1860 r. Pierwsze przedstawienie „Hrabiny“ Moniuszki w Warszawie.
7 „ 1844 r. ur. się Józef Rzebiczek b. kapelm. opery warszawskiej, a następnie kapelmistrz Filharmonji berlińskiej.
9 „ 1884 r. Wystawiono „Ducha Wojewody“ w Berlinie.
10 „ 1843 r. ur. się Adelina Patti (śpiewaczka).
12 „ 1894 r. um. Hans von Bülow.
12 „ 1894 r. um. Ambrozy Thomas.
13 „ 1883 r. um. Ryszard Wagner.
15 „ 1855 r. um. Mikołaj Glinka.
15 „ 1898 r. Pierwsze przedstawienie „Livii Quintilli“ Noskowskiego we Lwowie.
15 „ 1817 r. Otwarcie zreorganizowanej szkoły muzyczno dramatycznej w Warszawie.



Muzyka kameralna.

Tłumaczyła z niemieckiego

Aniela Rytlówna.

(*Dokończenie*).

Zastanawiając się nad rozwojem muzyki kameralnej, dziwnem wydaje się, że typ najlepszego zespołu został tak późno — że tak powiem — odkryty; kwartet zajął zaszczytne miejsce dopiero za czasów Haydna. Należy sobie wtedy uprzytomnić, że stopniowo dopiero zaczęto wymagać, aby kompozycje były wykonywane przez ściśle określone instrumenty. Inna okoliczność gra tu również wazną rolę: artysta nie grał swej partji tak, jak była napisaną, lecz ozdabiał ją: kompozytor liczył na te ozdobniki. Poszczególne głosy oznaczano tylko w głównych zarysach; odtwarzanie szczegółów pozostawiano uznaniu i umiejętności wirtuoza. Podobnie, jak śpiewacy operowi, muzycy popisywali się ozdobnikami. Było to możliwe w epoce, kiedy wirtuozostwo techniczne stało na pierwszym planie; każdy chciał wykazać swą umiejętność, tembardziej, że wykonawcą był najczęściej sam kompozytor. Prawie wszystkie ówczesne dzieła muzyczne zawierają długie rozdziały o wykonywaniu ozdobników (trylów, mordentów, nut wyprzednich i t. p.). Quantz, nauczyciel Fryderyka Wielkiego w książce „O nauce gry na flecie", Leopold Mozart, ojciec wielkiego Mozarta w „szkole gry skrzypcowej" przekazali dużo godnych uwagi wskazówek, nietylko o odtwarzaniu ozdobników, ale i ogólnie o muzyce; dziś nawet można studjować te dzieła z wielkim pożytkiem. Improwizowane wówczas ozdobniki nie wyszły zupełnie z użycia, ale od czasów klasycyzmu kompozytor określa je ściśle. Chcąc grać Haydna, Mozarta lub Beethovena, należy koniecznie umieć stylowo wykonać wszelkie ozdobniki. Te stare prawidła są bardzo ważne przy stylowem odtwarzaniu dzieł z epoki, poprzedzającej okres klasycyzmu. Partja klawicymbału była pisaną jednogłosowo, zwyczajnemi nutami — wykonanie pozo-

stawiano artyście. Cyfry jenerałbasu wskazywały odpowiednie harmonje. Filip Emanuel Bach, syn wielkiego Jana Sebastjana, w książce „O prawdziwej sztuce gry na fortepianie" mówi: „Nie można wykonać dobrze dzieła bez akompanjamentu fortepianu", a dalej: „Niektórzy soliści każą sobie towarzyszyć na skrzypcach lub altówce, bez fortepianu; można to tylko wtedy uwzględnić, jeżeli dzieje się z braku pianisty, gdyż tego rodzaju wykonanie pociąga za sobą wiele nierówności; solo zamienia się w duet, jeżeli bas jest dobrze zharmonizowany; w przeciwnym wypadku jak pusto brzmi bas bez harmonji".

Odtwarzając starodawne dzieła kameralne, nie można w żadnym razie opuścić t. zw. „Continuo", właściwie „Basso continuo", powierzonego klawicymbalowi. Dobry gust nakazywał urozmaicanie melodji przez ciągłe zmiany figuracji. Zwyczaj ten przetrwał dłużej w utworach solowych, niż w zespołach: zanik sztuki improwizacji wywoływał w muzyce zbiorowej przeładowanie, niekiedy pustkę, a nawet zamięszanie w głosach. Kiedy przekonano się, że (głównie) Adagio bywało często kaleczone przez nieudolnych odtwórców, zrezygnowano z muzycznej inicjatywy wykonawców i pisano najpotrzebniejsze ozdobniki. Robiono tak w racjonalnem mniemaniu, że starannie obmyślane ozdobniki kompozytora są wdzięczniejsze i bardziej stylowe, jak chwilowe natchnienie wirtuoza. W ten sposób zespół utrwalał się coraz bardziej, samowola zaś wykonawców została ukrócona.

Dzieła Haydna i Mozarta należy grać tak, jak są napisane; mistrzowie ci tworzyli w czasach wytwornej galanterji, które odbiły się i w muzyce, głównie w kameralnej. Znany dyletant z arystokracji odrzucił z oburzeniem innego pokroju kwartety Mozarta, gdyż zawierały nowe, dla niego obce harmonje i nie płynęły tak lekko i wdzięcznie, jak dzieła modnych kompozytorów Gyrowetz'a lub Kotzeluch'a.

Tchnienie głębokiego uczucia owiało dzieła wielkich mistrzów. Każda nuta była starannie oznaczona przez kompozytora; wykonawca nie mógł ich naruszać i zmieniać, lub szpecić ozdobnikami. Beethoven, przybyły z wolnomyślnych krain nadreńskich, odczuwający nowocześnie, natchnął pełnem, nowem uczuciem muzykę kameralną. Nie napróżno zaznaczał on istotę wewnętrzną tej właśnie gałęzi muzyki, odczuwał jej związek duchowy z życiem wiejskiem! „Nie znam — powiada — większej przyjemności na wsi nad dobry kwartet".

Klasycy wytworzyli przez swe prawa — możemy je chyba tak nazwać — ideał istotnego i prawdziwego stylu kameralnego. Przeciwieństwem jego jest styl kościelny i operowy. Często określano i znów odrzucano różnice poszczególnych stylów — ostatecznie nie wykazują one nic stanowczego. Jak widzieliśmy, muzyka kameralna rozwinęła się po części z muzyki kościelnej. Choć rozłam ten dawno nastąpił, nie daleko upadło jabłko od jabłoni. Oba rodzaje mają niektóre cechy wspólne. Ścisłe formy są na miejscu w muzyce kameralnej. Pierwsza część dzieła kameralnego, najczęściej i finał mają formę sonatową. Myśli melodyjne są bardzo poważne, nawet nieraz wzniosłe. Wspomnijmy sławne „ostatnie" kwartety Beethovena. Między nimi znajduje się coprawda wielki kwartet z głęboko wzruszającą cavatiną; Beethoven przyznał, że ponowne jej odczucie poruszało go do łez. Znajdujemy więc w muzyce kameralnej pierwiastki przeciwne stylowi kościelnemu. Wymaga tego zwykle forma 4-częściowa. Ścisłe pod względem formy części skrajne już u Haydna obejmują część powolną i menueta. Pierwsza przypomina cantilenę włoską. Menuet, wyidealizowanie wdzięcznego tańca, jest sztuką salonową par excellence. Beethoven postawił *scherzo* na miejscu menueta i uczynił je źródłem tryskającego humoru i żartu wśród łez i w ten sposób rozszerzył znacznie formę. Wyraz wesołości i radości zachował jednak zawsze przynależne sobie miejsce w muzyce kameralnej. Dzieła tego rodzaju łączą w sobie pierwiastki stylu kościelnego i operowego.

Właściwość stylu kameralnego polega na zlaniu się głosów, starannem uwydatnieniu kolorytu, czystości, samodzielności, i ostatecznie na ograniczonej ilości głosów. Skomponowanie dzieła w stylu kameralnym, mianowicie kwartetu smyczkowego wymaga mistrza nielada. Dowodzi to, że muzyka kameralna jest jednym z najszlachetniejszych kwiatów na drzewie muzyki. Rozumieli to znawcy i mecenasi muzyki w XVIII stuleciu. Muzyka była uprawiana przez arystokrację i na dworach książęcych (Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz i wielu innych w Wiedniu, Fryderyk Wielki, brat jego, książe Henryk i całe zastępy wielkich i małych panów w Prusach). Duchowieństwo wyższe również lubiło i pielęgnowało muzykę, gorliwiej nieraz, niż książęta; w cichych klasztorach i probostwach oddawano się spokojnie muzom, podczas gdy książęta walczyli na polu bitwy. Arystokraci, chcąc powiększyć nadworną kapelę, trzymali kamerdynerów, którzy byli zarazem muzykami. Mozart np. był koncertmistrzem biskupa salzburskiego — a zarazem nawpół lokajem; nieraz nawet przypominano mu brutalnie jego obowiazki. Haydn nosił liberję książąt Esterhazy'ch...

Muzykalni magnaci nie ograniczali się znajomością sztuki, ale uprawiali ją również osobiście. Książe Esterhazy np. grał na barytonie (rodzaj wiolonczeli); Haydn musiał dużo kompozycji pisać na ten instrument. Książe Razumowski, któremu Beethoven poświęcił 3 kwartety op. 59, grywał w kwartecie drugie skrzypce i studjował naukę kompozycji. Nie można wyobrazić sobie Fryderyka Wielkiego bez fletu i muzyki, choć zaniedbał ją po siedmioletniej wojnie; pozostawił on nawet olbrzymią liczbę (200) kompozycji. Jakże pamiętnymi pozostały dla uczestników wieczory muzyczne, z udziałem genjalnych mistrzów ówczesnych. Występ małego Mozarta u księcią Conti, lub turnieje fortepianowe Beethovena i jego rywala Wolffa zajmowały zapewne wszystkie umysły. Wieczory, których punktem kulminacyjnym był genjalny Schubert, zachowały w historji muzyki nazwę „Schubertyady". Żyło się wówczas muzyką...

Muzyka kameralna była najpiękniejszym odpoczynkiem i najmilszą rozrywką zebrań towarzyskich.

Rozwój muzyki kameralnej wkracza na niebezpieczne tory za czasów Beethovena — znajduje mianowicie drogę do występów publicznych. Schuppanzigh, ze swymi towarzyszami (Sina, Weiss i Linke) grywał najpierwszy kwartety Beethovena publicznie na koncertach w „Augarten" w Wiedniu. Kwartet porzucał coraz bardziej nastrojowe środowiska prywatnych salonów, występując natomiast w salach koncertowych. Powstają więc wędrowne stowarzyszenia kameralne, naprzykład kwartety starszego i młodszego Müllera i inne. Z późniejszych należy wymienić: kwartet florencki pod kierunkiem Jana Beckera i kwartet Joachima, ze współudziałem Halir'a, Wieth'a i Hausmanna (ten ostatni dosięgnął szczytu publicznego wykonywania kwartetów). Dopóki liczba zwolenników kwartetów nie była zbyt liczną, urządzano wieczory kameralne w małych salach. W ostatnich jednak czasach wykonywano nieraz dzieła kameralne przed kilkutysięczną publicznością. Czyż możemy to nazwać jeszcze muzyką kameralną? Chęć wzmocnienia brzmienia doprowadziła do niepożądanych prób zastosowania instrumentów, posiadających pełniejszy dźwięk. Pomijając brak stylowego wykonania dzieł klasycznych, o ile używa się instrumentów dętych, zatraca się idealny pierwowzór kwartetu smyczkowego. Dźwięk demokratyczny przedostaje się do tej szlachetnej sztuki arystokratycznej. Kompozytorowie tworzą kwartety orkiestrowe, podwajają głosy, wprowadzają pełno brzmiące figaracje, które dozwolone, a nawet niezbędne w orkiestrze, niszczą czysty styl kameralny. Miejmy jednak nadzieję, że kwartet znów zajmie zaszczytne miejsce w mu-

życe domowej. Potężny ton nowoczesnej orkiestry wywołuje prawem historycznej reakcji pożądanie szlachetnych form i linji muzycznych.

Nie można zaprzeczyć, że stowarzyszenia kameralne nauczyły nas rozumieć i pojmować Beethovena; nie powinno to nas wstrzymywać od uprawiania muzyki kameralnej w małem kółku.

U siebie serdeczniej odczuwamy muzykę. Dobrzy amatorowie są u nas niemniej rzadkiemi zjawiskami, jak ongi Haydn'owie i Mozart'owie w Wiedniu. Nie jest jednakże rzeczą szkodliwą, jeżeli studjuje się starannie i często powtarza jedno dzieło — naodwrót, wtajemniczamy się i rozumiemy coraz lepiej ducha kompozycji, zaklętego w nutach; wgłębiamy się w pojedyncze szczegóły, każdą figurę poznajemy dokładnie a zarazem ogarniamy duchem całą nieskończoność muzyki. Tony i melodje przemawiają do serca i łączą ściśle wykonawców; niejedna przyjaźń, ale i niejedna wstrząsająca tragedja powstała ze wspolnego uprawiania muzyki. Wspomnijmy sonatę Kreutzerowską — powieść Tołstoja jest każdemu znana.

Studjując dokładnie dzieła kameralne w zaciszu domowem, poznajemy ich stronę zewnętrzną i wewnętrzną. Muzyka kameralna stoi wyżej od muzyki domowej, w której wszelkie zespoły są dozwolone; gdyż reprezentuje styl i utrzymana jest na wyżynach sztuki. Choć wykonanie nieraz szwankuje, nie przeszkadza to wyrobieniu prawdziwej muzykalności. Życie realne łączy się tu ściśle ze sztuką i budzi w duszy szlachetne pragnienia i dążenia do ideału.

Muzycy zmarli w roku 1908.

(*Rimskij-Korsakow, Gevaërt, Mac Dowell, Sarasate, Wilhelmi i inni*).

(*Ciąg dalszy*).

Gevaërt August Franciszek.

Mąż wielkiej sławy i uczony pisarz muzyczny. Urodził się 31 lipca 1828 roku w Huysse w pobliżu Oudenarde; w roku 1841 został uczniem konserwatorjum w Gandawie, mając zaś lat 15, powołany został na organistę do miejscowego kościoła Jezuitów. W roku 1847 otrzymał nagrodę za kantatę flamandzką „Belgie“, a nastepnie nagrodę rządową („Prix de Rome“ ob. „Stypendja i nagrody“) za kompozycję. Jakkolwiek otrzymanie nagrody „Prix de Rome“ obowiązuje do wyjazdu na dalsze studja za granicę kraju na przeciąg 3-ch lat, za zgodą jednak rządu wyjazd swój (ze względu na wiek młodociany) odłożył do r. 1849 i zajął się pracą kompozytorską. Wkrótce też napisał dwie opery: „Hugue de Somerghen“ (Gandawa) i „La comédie à la ville“ (Bruksella). W r. 1849 wyjechał do Paryża, po roku jednak przeniósł się do Hiszpanji, zwiedził następnie Włochy i Niemcy i na wiosnę r. 1852 powrócił do Gandawy, którą opuszcza w r. 1853 i osiedla się na czas dłuższy w Paryżu. W tymże roku „Teatr lyrique“ wystawił jednoaktową operę komiczną „Georgette“, w r. 1854 trzyaktową „Le billet de Margueritte“, grywaną z powodzeniem we wszystkich teatrach francuskich i w r. 1855 „Le lavandiéres de Santarem“. Opera komiczna w Paryżu wystawiła: „Quantin Durward“ (1858), „Le diable au moulin“ (1859), „Le Chateau-Trompette“ (1860), „La poulard de Caux“ (1861) i „Le capitain Henriot“ (1864), wreszcie w teatrze w Baden-Baden wystawiono operę „Le deux amours“ (1861). W roku 1867 Gevaërt został dyrektorem Grand Opery w Paryżu i na tem stanowisku pozostawał do r. 1870, t. j. do czasu, kiedy wypadki polityczne Francji zmusiły go do powrotu do kraju rodzinnego. W tym też czasie oddał się z całym zapałem studjom nad historją i teorją muzyki i wydał cały szereg dzieł, dotyczących dawniejszej muzyki, największą jednak sławę, jako pisarzowi, zjednały mu cenne dzieła o instrumentacji, będące

podziśdzień (obok Berlioza) najlepszymi podręcznikami do jej nauki. Tytuły tych dzieł: „Traité d' instrumentation" (1863), przerobione i rozszerzone wydane zostało w r. 1885 p. t. „Nouvau traité d'instrumentation" (na język niemiecki tłumaczył Riemann (1887), rosyjskie tłumaczenie Arsa); druga część tego dzieła „Cours complet d'orchestration" ukazała się w druku w r. 1890 (tłumaczył na język rosyjski Rebikow).

Poza tem zaznaczył się jako badacz muzyki starożytnej i wydał na ten temat dzieła: „Leerbock van den Gregoriaenschen zang" (1856); „Histoire et théorie de la musique de l'antique" (1875—1881) (dzieło wielkiej wartości); „Les origines du chant liturgique" (1890, tłumaczył na język niemiecki H. Riemann); „La mélopée antique dans le chaut de l'église latine", jako uzupełnienie dzieła „Histoire et théorie etc." (1895), dzieło dotyczy stosunku rzymskiej muzyki kościelnej do hymnów starożytnych; „La musique, l'art du XIX siècle" (odczyt 1896). Oprócz tego zamieszczał w specjalnych pismach muzycznych rozprawy o muzyce, z których wyróżnia się polemika o nowym systemie harmonji Fétis'a (uczony pisarz muzyczny, dyrektor konserwatórjum w Brukselli, 1784—1871, założyciel czasopisma „Revue musical" i autor wielu cennych dzieł teoretycznych). Obok wyszczególnionych prac zebrał i wydał „Les gloires de l'Italie" (wybór arji i pieśni z oper, kantat i oratorjów 17 i 18 wieków z akompanjamentem fortepianu); „Recueil de chansons du XV siécle"; „Vademecum de l'organist"; „Transcriptions classique pour petit orchestre"; „Répertoire du chant classique" (9 tomów, tłumaczone na język rosyjski). Jako kompozytor był dosyć płodny, oprócz bowiem oper napisał: „Super flumina Babylonis", utwór na chór z orkiestrą; „Fantasia sobra motivos espanoles" na orkiestrę; „Missa pro defunctis" na chóry z orkiestrą; uroczysta kantata „De nationale verdjaerdag"; kantaty: „Le retour de l'armée" (wykonana w Wielkiej Operze w Paryżu 1859) i „Jaques van Artevelde"; ballady („Philipp van Artevelde"), chóry etc.

Powróciwszy do Belgji, został po śmierci Fétis'a (1871) dyrektorem konserwatorjum w Brukselli i na tem stanowisku pozostawał do dnia śmierci (a więc w przeciągu 37 lat). Założył tam „Société de Concerts du Conservatoire" na wzór paryskiej instytucji, noszącej tę samą nazwę i był jej kierownikiem artystycznym. Reformował dawne i zakładał w kraju nowe zzkoły muzyczne, nadając wszystkim trwałe podstawy artystyczne. Jako wielbiciel Jana Seb. Bacha, szerzył kult wielkiego mistrza, urządzał wszechstronne koncerty historyczne, słowem, w dziejach odrodzenia i rozwoju muzyki w Belgji odegrał bardzo dużą rolę. Zmarł dnia 24 grudnia 1908 r.

(D. n.). *R. Chojnacki.*

Stypendja i nagrody muzyczne.

W Anglji:

Fundacja im. Mendelssohna: Początek fundacji datuje się od roku 1848, i pierwszy kapitał stanowił dochód z wystawienia oratorjum Mendelssohna „Eljasz." Odsetki od kapitału wydawane są co 4 lata młodym kompozytorom angielskim; pierwszym stypendjantem był Artur Sullivan (1842—1900 wybitny kompozytor angielski).

W Austrji:

Nagroda Beethovena (Beethoven Preis) 500 guldenów, wydawaną jest od roku 1875 w Wiedniu co rok przez Towarzystwo przyjaciół muzyki („Gesellschaft der Musikfreunde"). Kandydatami do nagrody mogą być tylko b. wychowańcy konserwatorjum wiedeńskiego. Pierwsza nagroda wydana była w r. 1879 Hugonowi Reinholdowi.

W Niemczech:

Fundacja im. Mozarta (Mozart-Stiftung). Stypendjum zainicjowano w roku 1838 podczas uroczystości mozartowskiej we Frankfurcie w r. 1838. Procenty od kapitału (1800 marek rocznie) wydawane są co 4 lata znajdującym się w potrzebie młodym kompozytorom. Ze stypendjum korzystali między innymi: Bruch, Humperdinck, Brambach, Thuille i inni.

Fundacja im. Mendelssohna: Dwa stypendja po 1500 marek rocznie: jedna dla kompozytora, druga dla wirtuoza. Ze stypendjum korzystać może tylko niemiecki pod-

dany, o ile uczęszczał do szkoły muzycznej, subwencjonowanej przez rząd. Fundacja powstała w r. 1874 dzięki dzieciom Mendelssohna, przekazawszy bowiem bibljotece królewskiej w Berlinie rękopisy ojca, zobowiązali instytucję do wydawania wzamian za to stypendjów.

Fundacja im. Jakóba Meyerbeera. Kapitał wynosi 30,000 marek i zapisany został przez Meyerbeera. Odsetki (3,000 mk. co 2 lata) wydawane są młodemu kopozytorowi niemieckiemu w celach dalszych studjów we Włoszech, Paryżu, Wiedniu, Monachjum lub Dreznie. O stypendjum mogą się współubiegać tylko uczniowie berlińskiej Hochschuli, konserwatorjum Sterna i konserwatorjum w Kolonji (dawniej ze stypendjum korzystać mogli także uczniowie akademji muz. Kullaka, konserwatorjum Marksa lub Geyera). Jury składa się z członków sekcji muzycznej Akademji sztuk pięknych w Berlinie, z dwuch pierwszych kapelmistrzów nadwornych i dyrektora konserwatorjum Sterna. Praca konkursowa: fuga 8-mio głosowa na dwa chóry na dany tekst i temat, uwertura na wielką orkiestrę i kantata na chóry z orkiestrą. Ze stypendjum korzystali między innymi: Humperdinck, Krug, Dorn (1804—1892) i inni. Fundacją zarządza Berlińska Akademja sztuk pięknych.

Fundacja im. Franciszka Liszta (Franz Liszt-Stiftung) powstała w r. 1887 z kapitału 70,000 mk., ofiarowanych przez księżnę Marję Hohenlohe-Schillingsfürst (Wiedeń). Majątek wynosi obecnie 106,700 mk. Z odsetków wydawane są nagrody i zapomogi zasłużonym muzykom, kompozytorom i pianistom oraz młodym wybitniejszym talentom muzycznym na cele naukowe.

Fundacja im Michała Beera, zm. w roku 1833. Kapitał wynosi 84,000 marek. Z odsetek wydawane są co rok stypendja po 2,250 mk. dla muzyka, pragnącego wyjechać na dalsze studja do Włoch. Fundacją zarządza Królewska Akademja sztuk pięknych w Berlinie. (Pragnący współubiegać się o stypendjum na rok 1909, winni przystąpić do ogłoszonego w tym celu konkursu i złożyć przed 1 II r. b. symfonję w 4-ch częściach na wielką orkiestrę).

Fundacja im. Józefa Joachima. Fundator: Dr. Józef Joachim. Kapitał 20,000 mk. Wydawane są nagrody gotówką lub w naturze (skrzypce lub wiolonczela) osobom, studjującym muzykę.

Fundacja im Pawła Kuczyńsktego. Kapitał 250,000 mk. Odsetki wydawane są corocznie mniej zamożnym muzykom i poetom bez różnicy wyznania. Zapomogi wypłacane są 10 listopada i 26 maja, jako w dni urodzin Pawła i Elizy Kuczyńskich.

Fundacja im. Roberta Radecke (profesora instytutu muzyki kościelnej w Berlinie). Z powodu 75 rocznicy urodzin zasłużonego profesora złożony został w r. 1905 przez jego wielbicieli i przyjaciół kapitał, wynoszący 7,000 mk., w celu udzielania zapomóg uczniom wspomnianego instytutu.

We Francji:

Grand prix de Rome. Taką nazwę ma nagroda państwowa dla kończącego kurs kompozycji w konserwatorjum paryskiem. Osoba nagrodzona dostaje stypendjum na dalsze studja we Włoszech na przeciąg 4 lat. Konkurs odbywa się co rok w czerwcu. Osoby, przyjmujące udział w konkursie, pracują oddzielnie w gmachu konserwatorjum. Wynik konkursu ogłasza jury w listopadzie i zwycięzca po wykonaniu jego dzieła w „Wielkiej Operze" okrzyknięty zostaje lauretem i koronowany jest wieńcem laurowym. W liczbie laureatów spotykamy: Heralda, Benoit, Halevy'ego, Leberne'a, Berlioz'a, Thomas'a, Gounod'a, braci Hillemacher. Drugą nagrodę (second prix de Rome) stanowi medal złoty.

„*Prix Bordin*", wyznaczona przez Akademję sztuk pięknych w Paryżu, przyczyniła się do wydania niejednego dzieła teoretycznego.

„*Prix Chartier*" wydawaną jest za zasługi w dziedzinie muzyki kameralnej.

Nagroda Pleyell Wolff. Nagroda wydawaną jest za utwór na fortepian z orkiestrą, lub fortepian solo. Fundatorem był August Wolff (1821—1887), pianista i przedstawiciel słynnej fabryki fortepianów pod firmą Pleyell-Wolff i Co. w Paryżu i prezes honorowy paryskiego „Société des compositeurs de musique."

Nagroda miasta Paryża, ufundowana w r. 1877 (20,000 fr.) za symfonję z chórem lub operę. Nagrodzono między innymi: „Raj stracony" oratorjum Fr. Dubois; „Tasso", scena liryczna Godarda (1849—1895); „Burza", utwór chóralny Wiktora Duvernoy; „Loreley", legenda symfoniczna w 3 ch częściach braci Hillemacher*); „Pieśń o dzwonie", utwór chóralny Pawła d'Indy; „Le Spahi", opera Ludwika Lamberta etc.

*) Paweł i Ludwik bracia Hillemacher zasługują w zupełności na nazwę braci sjamskich: złączeni serdeczną przyjaźnią, pracują od roku 1881 nad każdym utworem wspólnie i podpisują się: „P. L. Hillemacher." Napisali kilka oper, dzieła symfoniczne, parę tomów utworów fortepianowych etc.

„*Prix Cressent*“ za jednoaktowe opery komiczne (ustanowiona w r. 1872).

„*Prix Moubinne*“ także za opery komiczne.

„*Prix Kastner-Burgault*“ za utwór literacko-muzyczny.

„*Prix de l'Institut*“ ustanowiona w r. 1859 przez Napoleona III i wydawana jest (20,000 fr.) co 2 lata każdej z pięciu akademji, stanowiącej „Institut de France“: 1) Académie francaise—język francuski i literatura; 2) Académie des inscriptions et belles lettres — historja, archeologja i literatura klasyczna; 3) Académie des sciences — nauki przyrodnicze; 4) Académie des baut artes — sztuki piękne i 5) Académie des sciences morales et politiques — jurysprudencja, ekonomja polityczna itp.). Nagroda wydawaną jest bez konkursu za zasługi, położone na polu nauki lub sztuki.

W Belgji:

„*Prix de Rome.*“ Zapoczątkowana w r. 1840 i udzielaną jest co dwa lata kończącemu konserwatorjum za kompozycję, odznaczoną przez jury. Laureat nie obowiązany jest wyjeżdżać na dalsze studja do Włoch.

W Rosji:

Nagroda konkursu międzynarodowego im. Rubinsteina. Fundację stanowi kapitał 25,000 rb., ofiarowany na ten cel przez Rubinsteina. Co pięć lat ogłaszany jest międzynarodowy konkurs (w sierpniu) i wydawane są dwie nagrody po 5,000 fr., jedna kompozytorowi, druga pianiście w wieku od lat 20 do 26, bez różnicy narodowości i wyznania. Konkurs odbywa się kolejno: w Petersburgu (1890 r.), Berlinie (1895), Wiedniu (1900) i Paryżu (1905). Następny konkurs w r. 1910 odbędzie się w Petersburgu. Program konkursu: a) dla kompozytorów: koncert z orkiestrą, muzyka kameralna, utwory fortepianowe; b) dla wirtuoza: koncert z orkiestrą, muzyka kameralna i utwór fortepianowy w dawniejszym i nowym stylu. Jury konkursowe składa się z dyrektora konserwatorjum w Petersburgu i członków z wyboru. Na pierwszym konkursie otrzymali nagrody: za kompozycje Busoni i za grę fortepianową Dubassow; na drugim konkursie — Melcer i Lewin; na trzecim: Gedike Aleksander (ur. w Moskwie 1877 r.) i Boske.

Nagroda Rubinsteina w postaci fortepianu, ustanowiona w r 1890 przez fabrykę Schrödera z okazji 50-cio letniego istnienia fabryki i wydawaną jest rok rocznie wybitnemu uczniowi lub uczennicy, kończącym konserwatorjum w Petersburgu.

Nagroda im. Dumaszewskiego. Odsetki od kapitału 4,000 rb. wydawane są eo rok kompozytorom rosyjskim.

Nagroda towarzystwa muzyki kameralnej w Petersburgu za utwór kameralny (kwartet smyczkowy, kwintet lub trio). Nagroda począwszy od r. 1892 wydawaną jest co rok w sumie 500 rb. (czasami naznaczaną jest druga i trzecia nagroda).

W kraju:

Stypendjum przy Warszawskiem Tow. Muz. z zapisu Sikorskiego. Odsetki wydawane są drogą konkursu młodym kompozytorom polskim, pragnącym wyjechać na dalsze studja za granicę. Ze stypendjum korzystał dotychczas Żmigrodzki.

Oprócz wymienionych, istnieją całe litanje stypendjów przy konserwatorjach zagranicznych i w Cesarstwie, o których, jako lokalnych, przeznaczonych wyłącznie dla wychowańców danej instytucji, pomówię w przyszłości w artykule p. t. „Szkoły muzyczne“.

R. Ch.

LISTY DO REDAKCJI.

Od p. Henryka Melcera otrzymujemy list treści następującej:

Do Szanownej Redakcji „Młodej Muzyki“ w Warszawie.

Przeczytawszy w ostatnim numerze „Młodej Muzyki“ w rubryce „Współcześni muzycy polscy“ wiadomość, jakoby mój ojciec był niemcem, pospieszam wiadomość tę sprostować. Ojciec mój mianowicie urodził się w Paryżu z ojca niemca i matki polki (z domu Klemczyńskiej). W rok niespełna po urodzeniu się ojca, dziadek mój umarł, i babka moja powróciła z rocznym synem do kraju. Tutaj ojciec mój otrzymał polskie

wychowanie, chodził do polskich szkół i następnie był uczniem polskiego w Warszawie konserwatorjum. Tak więc ojciec mój był i zawsze uważał się za polaka. Prosząc o łaskawe zamieszczenie tego sprostowania w najbliższym numerze „Młodej Muzyki", przesyłam wyrazy szacunku i poważania.

Henryk Szczawiński-Melcer.

Jako autor artykułu „Współcześni muzycy polscy", pozwolę sobie dołączyć do powyższego listu następujące wyjaśnienie. W wydanej w Warszawie w języku niemieckim (Drukarnia polska, Jasna 2) broszurce p. t. „Henryk Melcer Komponist und Klaviervirtuose" (ozdobionej portretem artysty i wyjątkiem *„aus der Oper „Maria"*), czytamy: *„Im Jahre 1902 nach dem Civil und kirchlichen Rechte adoptiert wurde der Künstler von der Tante seiner Frau — Jacobine von Grzybowska, geborene von Szczawińska und die Familiennamen Szczawiński erhalten hat.* **weil vom Vater deutscher Herkunft und Namens,** *wollte er auch im Famillienmamen* **als Pole** *zu gelten"*.

Sądząc z zamieszczonych w broszurce szczegółów, dotyczących osoby artysty (dzień i miejsce ślubu, daty urodzin dzieci), przypuszczałem, że bjografja została skreślona ręką wtajemniczoną w stosunki rodzinne p. Melcera, i wiadomość o „deutscher Herkunft" ojca artysty przyjąłem za autentyczną. Stąd więc przypisanie przeze mnie (wcale zresztą nie w złej myśli) ojcu p. Melcera niemieckiego pochodzenia.

Roman Chojnacki.

KORESPONDENCJE.

Moskwa, w grudniu 1908.

(Teatr „Artystyczny" pod dyr. Stanisławskiego i „Internacjonalny". Ruch operowy (30,000 rb. na dorożki). — Ruch koncertowy (występy Nikischa). — O młodzieży muzycznej i Związku muzyków.

Stara stolica rosyjska zdradza szczególne zamiłowanie do sztuki teatralnej (dramat, komedja), — o teatrze przeważnie ogół artystyczny mówi, pisze i nim żyje. Na jednym (Gazietnyj) z brudnych zaułków Moskwy znajduje się zwyczajny dwupiętrowy stary domek — to „Artystyczny" teatr pod kierownictwem p. Stanisławskiego. O ile „Artystyczny" nie prezentuje się imponująco na zewnątrz, o tyle stał się wyrazicielem najwyższego napięcia życia artystycznego. Ogół bacznie śledzi za każdą inowacją w „Artystycznym", nie szczędzi mu zasłużonych pochwał, a także surowej krytyki: stara się go utrzymać na wyżynach artyzmu, tak pod względem repertuaru i doboru sił artystycznych, jak i wytworności wystawy i wykonania danej sztuki.

Genjusz Ibsena i Maeterlincka znalazł i w osobie p. Stanisławskiego gorliwego kapłana: dzieła wielkich poetów prawie nie schodzą z repertuaru „Artystycznego" i wystawiane są z wielkim pietyzmem. Rzadko kto sobie pozwoli na wystawienie sztuki, wymagającej wprost bajecznie drogich i pięknych dekoracji, jaką jest „Ptak błękitny" Maeterlincka. „Ptak błękitny" był nowością bieżącego sezonu i cieszył się nadzwyczajnem powodzeniem; muzykę napisał p. Ilja Sac. Z utworów Ibsena p. Stanisławski najczęściej wystawia „Doktora Sztokmana"; dnia zaś 4/XII w nowej obsadzie ról wystawiono „Rewizora" Gogola. „Artystyczny" za granicą zdobywa sobie coraz większe uznanie: dyrekcją jednego z najlepszych teatrów w Londynie przysłała do Moskwy specjalnego delegata, który tutaj bawi od listopada i zaznajamia się z interpretacją utworów Ibsena i Maeterlincka, a także lepszych rosyjskich pisarzy (Grybojedow, Gogol i inni). „Artystyczny" ma tylko jedną złą stronę: dostęp do niego i zaspokojenie swego smaku artystycznego — z powodu wyśrobowanych cen na bilety — mają tylko „wybrani", opływający w złotą monetę. W końcu listopada gościła w teatrze „Internacjonalnym" włoska trupa dramatyczna z p. Grasso na czele. Włosi swoją grą wzbudzili w „moskwiczach" zachwyt do tego stopnia, że na poranku pożegnalnym (przedstawienie trupy Grasso w „Artystycznem" tylko dla artystów tego teatru), rosjanie — artyści nie powstrzymali się i... pocałunkami serdecznymi dziękowali sycylijskim kolegom za prawdziwą rozkosz artystyczną, jakiej od nich doznali. Nie zbrakło i uznania i pochwał dla słynnej Sary, która od po-

łowy grudnia występowała w „Internacjonalnym" i z całą swoją trupą gości. Artystka ma wystąpić także na dwuch koncertach (27 i 30 grudnia st. st.), urządzonych na rzecz niezamożnych studentów tutejszego uniwersytetu i słuchaczów wyższej szkoły komercyjnej, a później udaje się do Warszawy, a dalej do Łodzi.

Prawdziwego zamiłowania w stosunku do muzyki Moskwa nie wykazuje: ruch muzyczny bywa wtedy tylko interesującym, jeżeli gości „sława zagraniczna"; ogniska muzycznego, w rodzaja teatru „Artystycznego", Moskwa nie posiada. Teatr Wielki (opera) ożywił się i wzbudził ogólne zainteresowanie gościnnym występem w roli dyrygenta-artysty Ar. Nikischa. Wystawiona pod jego dyrekcją „Carmen" (na benefis orkiestry) dała z górą dwanaście tysięcy rubli czystego dochodu. Drugą atrakcją był występ p. Szalapina w „Borysie Godunowiem". A dalej? Nic, absolutnie nic! Dyrekcja Wielkiego spoczywa na laurach, osiągniętych dorywczo, i obecnie przeżywa stan błogosławionych, więcej miłujących biurokratyzm, niż sztukę. Cyfry (podług gazety „Rannieje Utro") mogą dać żywy obraz gospodarki Wielkiego: na tłumaczenie nowych oper lub na zakupienie oper od rosyjskich kompozytorów wyznacza się rocznie 3,000 rb., a na dorożki dla urzędników lub dla gości artystów — 30,000 rb.

Trzy koncerty muzyki symfonicznej były prawdziwem świętem. Dwa z nich (9/XII st. st. w Wielkiej sali konserwatorjum i 12/XII w sali klubu Szlacheckiego) odbyły się pod dyrekcją Ar. Nikischa. Na program tych koncertów złożyły się: „Leonora" i V symfonja Beethovena, II symfonja (A-dur) Kalinnikowa, „Burza" i I suita (bez ostatniej części) Czajkowskiego, „Waldweben" (z „Zygfryda") i uwertura „Faust" R. Wagnera, poemat symfoniczny „Don Juan" R. Straussa, poemat symfoniczny „Mazepa" Liszta i „Invitation à la danse" Webera w opracowaniu Berlioza. Owacjom pod adresem słynnego artysty ze strony młodzieży nie było końca. Trzecim koncertem dyrygował p. E. Kuper. Koncert ze względu na program i biorących w nim udział solistów wzbudził nie mniejsze zainteresowanie od występów Nikischa. Na program muzyki symfonicznej tego koncertu złożyły się: poemat symfoniczny, wykonany po raz pierwszy „Siostra Beatryca" p. T. Bubeka, miejscowego kompozytora i V symfonja Czajkowskiego. „Siostrę Beatrycę" p. Bubek napisał na temat utworu tejże nazwy Maeterlincka. Maeterlinck należy do tych, co kompozytorowi podsuwaja dużo dogodnych momentów dla ujęcia ich w formy muzyczne, i p. Bubek bardzo umiejętnie wyzyskał temat Maeterlincka dla swej kompozycji. W swoim poemacie udzielił organom podwójnej roli: instrument ten występuje nie tylko jako dopełniający orkiestrę, ale i jako samodzielny, solowy. Kompozycja nosi cechy muzyki nowożytnej. Solistami tego wieczoru (13/XII st. st.) byli: utalentowany skrzypek paryski, L. Kapiete, artysta w całem znaczeniu tego słowa (warto, żeby Warszawa się z nim zapoznała!) i p. Szalapin, któremu publiczność zgotowała największe owacje. (Po tym koncercie Szalapin udał się w podróż do Włoch, gdzie pierwszy jego występ wyznaczony był na dzień 20/XII st. st. w „Borysie Godunowie" w medjolańskiej „La Scali".

Do dyrygowania następnymi koncertami symfonicznymi zostali zaproszeni: p. Muck (2 występy) i Ar. Nikisch (2 występy). Muzykę kameralną najlepiej reprezentuje niedawno egzystujący (wszystkiego półtora roku) kwartet smyczkowy Towarzystwa Filharmonijnego, zorganizowany z profesorów szkoły tegoż Towarzystwa. Kwartet ten cieszy się dużem uznaniem, stylowo interpretuje kameralne utwory (od Haydna do Regera włącznie), ale brak mu jeszcze „jednolitego" *forte* w wykonaniu, co czasami robi na słuchaczach wrażenie nieutemperowanej chałaśliwości rozbieżnych instrumentów. (Na 3/I 1909 st. st. zapowiedzianym jest wieczór kameralny kwartetu Strelitz-Meklemburskiego z udziałem Rachmaninowa).

Na zakończenie słów kilka o młodzieży muzycznej, jej warunkach egzystencji i o „Związku wzajemnej pomocy dla muzyków orkiestrowych". Młodzież muzyczna uczęszcza do dwuch uczelni: do Szkoły Filharmonijnej i do konserwatorjum. Pierwsza po ukończeniu daje te same prawa (miano: „swobodnyj chudożnik" — wyzwolony artysta), co i druga; wyzbywa się biurokratyzmu i więcej jej zależy na artystycznem wychowaniu młodzieży, niż na formalnem. Szkoła Filharmonji zdobywa sobie coraz większe uznanie i staje się groźną konkurentką formalistycznego konserwatorjum. Młodzież muzyczna wogóle jest niezamożną i różnymi sposobami zdobywa sobie środki na utrzymanie. Restauracje, „elektro-teatry" (kinematografy) to są źródła, skąd młodzież czerpie środki. „Granie" uprawiać zmuszeni są nie tylko uczniowie, ale i uczennice, wchodząc na bardzo śliską drogę życiową. Zawodowi muzykanci orkiestrowi regulują swe stosunki za pośrednictwem Związku, prezesem którego jest p. Saradżew, człowiek bardzo energiczny. Pierwszy koncert

symfoniczny, którym dyrygował Ar. Nikisch, był urządzonym na cel tego związku. Związek zorganizował orkiestrę dla operetki „Buffa“, a także inne mniejsze orkiestry, dając zym sposobem swym członkom pewną rękojmię i obronę przed wyzyskiem ze strony różnych „przedsiębiorców“ muzycznych. Inteligencją muzyczną członkowie tego związku nie grzeszą, gdyż to nie jest „Związek muzyków“, a — „zawodowych muzykantów“.

Heljos.

P. S. Na 8/I st. st. zapowiedziany jest tutaj tylko jeden koncert p. Wandy Landowskiej; od 4/I st. st. kilka koncertów Jana Kubelika w sali klubu Szlacheckiego.

Z FILHARMONJI.

(15/I) *Dyrekcja: p. Noskowski. Skrzypce: p. Mitnicki. Fortepian: p. Neufeldówna.* — (16/I) *Recital Irenki Eneri.*—(19/I) *Koncert na dwuch fortepianach: p. Brykner i pani Niebuhr.* — (20/I) *Dyrekcja: p. H. Melcer. Fortepian: p: I. Friedman.* — (22/I) *5-ty koncert G. Fitelberga.* — (25/I) *7-my wieczór kameralny. Śpiew: p. Kamińska-Latoszyńska.* — (26/I) *Koncert na dwuch fortepianach: pp. Melcer i Friedman.* — (27/I) *2-gi wielki symfoniczny koncert. Dyrekcja: p. Melcer. Skrzypce: p. J. Kubelik.*

Duży komplet orkiestry wystąpił tym razem pod dyrekcją p. Noskowskiego i produkował wyłącznie muzykę polską, a mianowicie muzykalnie wykonane: „W Tatrach“ Żeleńskiego i „Z życia“ Noskowskiego, warjacje na temat preludjum A-dur Chopina, pomyślane, jako obrazy z życia narodu.

Z dwojga solistów tego wieczoru, p. Mitnicki, młody skrzypek, jest na drodze do zostania pierwszorzędnym wirtuozem: prawo do tej nazwy nadaje mu nietylko duża technika, przed którą stają otworem bardzo trudne dzieła, ale i temperament bujny, a kierowany wymaganiem inteligentnego odczucia i prawie że artystycznem frazowaniem. Mówię *prawie*, ponieważ w I części koncertu Czajkowskiego dawała się kilka razy uczuć w wykonaniu p. M. dążność do bardziej bijącego na efekt, niż celowego przeciągania rytmu i trochę przesadnych *portamentów*. W dwóch ostatnich częściach i w utworach z fortepianem braków tych już nie było: gra jeszcze nie skończona, okazało się na wysokim stopniu doskonałości odtwórczej.

W odegraniu przez p. Neufeldównę koncertu A-mol Griega widać było rozwijający się, nie wszechstronnie talent: przy braku cantileny, posiada p. Neufeldówna silny, jędrny ton o śmiałem uderzeniu i swobodnie opanowanej technice rzutów i frazowania ruchowego. Stronie duchowej tego frazowania zbywa na cieplejszym sentymencie. Wobec dobrych warunków technicznych należałoby do pewnej normalnej z nimi harmonji i tę niezbędną stronę sztuki odtwórczej — ogólny rozwój tej młodej jeszcze pianistki może się do tego przyczynić.

Na dwóch swoich koncertach (d. 15 i 16) 10-cio letnia pianistka, Irena Eneri, grała program duży, składający się z utworów o różnym stylu (od Bacha do Skruabina) i wymagający tem samem wszechstronności w ich oddaniu. Tę wszechstronność, tę zdolność odczuwania charakteru danej kompozycji młoda wirtuozka posiada. Nigdy może bardziej trafnie, niż w zastosowaniu do niej, nie można było powiedzieć, że się „przeradza“ z chwilą dotknięcia fortepianu. Istotnie, dziecinna i swobodnie ożywiona w zachowaniu się wesolem i naiwnem, przy instrumencie zdradza tak szczere i głębokie wżycie się w dzieło, że niema wątpliwości, iż dziecku temu w chwili grania nie jest obcą cała skala wzruszeń psychicznych od prostoty Haydna aż do melancholji i tragizmu Chopina (etiuda Cis mol).

W tem przekonaniu utwierdza mię jeszcze odnalezienie tych samych cech wielostronności duchowej i we własnych kompozycjach Irenki Eneri. Przeważają między niemi drobnostki o charakterze ulotnych „Kartek z albumu“, lub malowniczych obrazków, są jednak rzeczy o nastroju skupionym i nawet ponurym (preludjum, marche funèbre). Co do wartości bezwzględnej tych kompozycji, to w tematach noszą one — jak należało oczekiwać — ślady naiwności, a w opracowaniu harmonicznem i kontrapunktycznem — umie-

jętnej zręczności (ewentualnie własnej) w wykonaniu swoich pomysłów, które, bez względu na wartość — dowodzą kiełkującego talentu I. Eneri i w tym kierunku. Jej warunki techniczne są doprowadzone do takiej doskonałości, że już z całą swobodą oddaje ona wykonywanemu utworowi jego właściwy wyraz; służą temu: przejrzystość techniki palcowej, lekkość w rzutach i niezbyt silny, ale dźwięczny ton, pysznie modulowany doskonałą pedalizacją.

Typ koncertów z produkcjami na dwuch fortepianach należy bez zaprzeczenia do najmniej popularnych, to znaczy, że może zainteresować tylko ludzi, uczęszczających na koncerty z pobudek szczerze artystycznych — było więc do przewidzenia, że zbraknie na takim koncercie całej zgraji obłudnych melomanów i histerycznie pobudzonych do muzyki entuzjastek. Czyż to po raz pierwszy nasze miasteczko daje dowody gruntowności swojej kultury? — zawsze z właściwą sobie, prawie wschodnią namiętnością ociera się o wierzch sztuki — do zagłębiania się w jej istotną treść ma stałą odrazę, zawsze za to — jak i teraz — nie zawodzi w zapełnianiu sali, najchętniej na *występie* jako popisie, nie na *audycji*, jako objawieniu sztuki (równoczesny z koncertem występ w operze zagranicznej śpiewaczki). Bądź jak bądź zespołowy koncert p. Niebuhs i p. Bryknera pokazuje, że wśród polskich wirtuozów buntuje się myśl przeciw zajmowaniu miejsca w ogonie kultury ogólnej. W Niemczech zwłaszcza dwufortepianowe audycje są częstsze, co, ze swej strony, stoi w związku przyczynowym z twórczością kompozytorów w tym kierunku.

Z utworów Sindinga, Hollaendra, Rachmaninowa (Fantazja), Regera (Passacaglja i fuga) i Arenskiego (Suita 3-cia) — trzy ostatnie najbardziej odpowiadały wymaganiom repertuaru koncertowego: musiał przemówić szlachetny sentyment Rachmaninowa, wybujałość polifoniczna Regera i programowo pomyślane warjacje Arenskiego. W wykonaniu całego programu ujemnie zaznaczyła się tylko zbytnia powściągliwość w zmianie kolorytu instrumentów za pomocą odpowiednich środków dynamicznych — zaś zgranie obojga artystów pod względem rytmiki i ekspressji we frazowaniu było zupełnie artystyczne. Koroną doskonałego odtworzenia było scherzo z warjacji Arenskiego. Nie wdaję się w poszczególną charakterystykę odrębnie utalentowanych, ale inteligentnie, i z pomocą rzetelnej kultury muzycznej odpowiadających sobie wykonawców, gdyż to przeczyłoby ich wysokiej wartości, jako zespołu.

Wielkiego uznania, jakie trzeba mieć dla talentu wirtuozowskiego i kompozytorskiego pana Melcera, nie można wyrażać bez zastrzeżeń, ilekroć się staje wobec potrzeby scharakteryzowania go, jako kapelmistrza. Każde dzieło symfoniczne, prowadzone przez niego, odznacza się przedewszystkiem jasnem wyłożeniem tematów, dokładnem wykonaniem szczegółów, przytomnością w czuwaniu nad ważnemi wyjściami — temi wszystkiemi zaletami zmusza do szacunku dla sumienności swojej pracy. Natomiast w ideowem ujęciu całości nie wyczuwa słuchacz jedności, ani obejmowania śmiało zarysowaną linją zasadniczą, konturu bryły, rozczłonkowanej w taki sposób na szereg dobrze oszlifowanych, ale nie spojonych ze sobą części. Ten rodzaj odtwarzania partycji orkiestrowej stoi coprawda na przeciwnym krańcu od częściej fuszerskiego, niż artystycznego szkicowania epizodów przewodnich partytury — niemniej jednak nie daje całkowitego zadośćuczynienia estetycznego: dzieło robi wrażenie dokładnie *zrozumianych* i z poszanowaniem wypełnionych intencji autora, lecz nie twórczo *odczutych*.

Tak było w „Symfonji pastoralnej" Beethovena (zwłaszcza) i w „Pożegnaniu Wotana" (po części)—taki też chłód wiał z utworów, wykonanych dawniej porządnie a niejednolicie (Symfonja G-mol Mozarta, D-dur Brahmsa). Jest to pierwiastkiem sprzeczności w razie chęci syntetycznego sformułowania istoty talentu p. Melcera, odznaczającego się (np. w wirtuozostwie fortepianowem i w kompozycji) właśnie rozmachem w ujęciu i ogólnem zarysowaniu dzieła.

Skąd zatem poprzednie wywody tak odmienne? Skoro głosy prasy... O, nie dociekajcie zbyt daleko — wytłumaczenie leży tuż: Zoil jest lisem, a batuta — to kwaśne winogrona — inde irae, To takie jasne...

P. Friedman, wykonawca koncertu e-mol Melcera, solowych utworów Chopina, Henselta, Schulz-Evlera i własnych przedstawił się, jako znakomity pianista o nadzwyczajnie łatwej technice: perlista sprawność palcowa nawet w ledwie dosłyszalnych pianissimach idzie u niego w parze z tonem, precyzyjnie modulowanym, któremu na sile nie zbywa, choć bardzo oględnie się nią posługuje. Wynika to z rodzaju duchowej strony jego talentu: wszystko, co Friedman gra — nie wyłączając do rzadkiej doskonałości doprowadzonych oktaw—nosi piętno wykwintu, który w dążeniu do dyskrekcji wyrazu prze-

chodzi w rafinowaną *salonowość*, w czem już zawiera się pojęcie konwencjonalnego bagatelizowania mniej może będącej „w dobrym tonie", jednak silniejszej i głębszej ekspressji.

Po raz drugi w tym sezonie pod dyrekcją p. Fitelberga przemówił z estrady p. Karłowicz i znowu w kompozycji dużej wartości, choć wcześniejszej od „Smutnej opowieści", granej w listopadzie. Treścią „Odwiecznych pieśni": wiekuista tęsknota, śmierć i miłość, wszechbyt. W genezie zatem ich powstania pierwiastek refleksyjny musi stanowić siłę wybitnego bodźca twórczego — przebija on też pierwszorzędnie z dzieł symfonicznych M. Karłowicza. Nie znaczy to jednak, żeby jego twórczość miała cechę jakiejś mniej lub więcej pogłębionej spekulacji muzycznej na tematy, służące tylko za pretekst do dźwiękowych omówień (jak to się często, zwłaszcza „programistom", zdarza). Refleksyjność Karłowicza to nie jakieś wyrachowane mierzenie zamiarów według sił — jest ona procesem wtórym pracy twórczej, jest skupieniem czynników intelektualnych, niezbędnych do nadawania kształtów realnych nieświadomym u źródła swego powstania ruchom czuciowym. Bez tego — może być momentalne improwizatorstwo lub nieudolne „natchnione" fuszerstwo — niema twórczości, jako budowy o strzelistych wieżach na mocnym fundamencie. Oto dlaczego teoretyczna wiedza muzyczna Karłowicza, w przejawach nic nie mających wspólnego z „przystępnością" gładkiej harmonizacji ani z konwencjonalnością „dyskretnej" instrumentacji — nie zraża pokazem umiejętności roboty „uczonków", a idee jego poematów o cierpiącej fizjognomji bardzo szczerych przeżywań każą towarzyszyć sobie całą duszą w ich pochodzie.

Poza „Odwiecznemi pieśniami" p. Fitelberg z nowych utworów wystawił na 5-ym swoim koncercie „Popołudnie Fauna" Debussy'ego. Pastelowy ten obraz, tak przedziwnie oddający powietrzną przejrzystość poezji Malarmé'go, tak subtelnie wymodulowany w półtonowych barwach wymarzonej sielanki fauna i prawie bezcielesnych nimf — nie znalazł zdaje się uznania (przynajmniej szczerego) słuchaczy. Uparcie nasuwa mi się chęć przytoczenia pewnej „poesie en prose" Beaudelair'a o flakonie z perfumami...

W zmienionej nieco obsadzie (pp, Barcewicz, Wenty, Jakowski i Sebelik) grał zespół smyczkowy Filharmonji kwartet A-mol Schuberta. Wykonanie jego pod względem rytmicznym i ekspresyjnym, zdradzającym sumienne przygotowanie, odznaczało się jednością i w zrozumieniu dzieła i w jego traktowaniu. Nie można tego powiedzieć o „egzekucji" IX-ej Sonaty Beethovena (pp. Barcewicz i Melcer). Odtworzenie części pierwszej (Presto) i kilku pierwszych warjacji miało (naogół) cechy rezultatów dorywczej tylko pracy przygotowawczej i powierzchownego traktowania pod względem technicznym ważnych figuracji partji skrzypcowej (w szczególności). Tak „położonych" dwuch najbardziej wartościowych części tej sonaty nie mogło uratować ani głębokie wyczucie liryczno-śpiewnych ustępów głosu skrzypcowego (w czem tak celuje p. Barcewicz), ani z rozmachem i większą już dokładnością zagrany finał.

Środkową część programu wypełniły pieśni, przeważnie z XV i XVI w., odśpiewane przez p. Kamińską-Latoszyńską: „Villanelle" Długoraja, „Cavatina" Haydna, „Ariette" Pergolesego, „Lasciate mi morir" Monteverde'go i „Żeglarza" Curschmana. Ta ostatnia pieśń, jako najmniej posiadająca odrębności stylowej, była odtworzona najlepiej. Charakter zaś pozostałych utworów, wymagających dźwięcznego materjału głosowego, więcej jeszcze smaku interpretacji, a najwięcej może umiejętności modulowania głosu — zupełnie nie leży w rodzaju uzdolnienia p. K., czującej się najlepiej w repertuarze z włoska—dramatycznym. Tu przynajmniej „temperament" i jaskrawe efekty frazowania mogą pokryć braki głosu zmatowanego i niepewnego w atakowaniu interwalów ryzykowniejszych (wnosić to należy ze sposobu ich brania zapomocą zbyt wyraźnych portamentów).

Znowu koncert dwufortepianowy nie zgromadził tylu słuchaczów, ileby wystarczyło do zaświadczenia miernego choćby upodobania naszej tak zwanej „inteligencji" do poważnej sztuki. A wykonanie programu przez pp. Melcera i Friedmana było tak artystycznem, że wrażliwy na piękno słuchacz musiał uczuć tę jedyną w swoim rodzaju rozkosz, której wtedy tylko się doznaje, kiedy z estrady idzie prąd sztuki, owianej wysoką kulturą. Jeżeli zespół zeszłotygodniowy (pp. Brykner i Niebuhr) budził całkowite uznanie, pomimo — jedynej coprawda — swojej wady: jednostajności kolorytu instrumentów — to jest rzeczą zrozumiałą, że pp. Melcer i Friedman swoją interpretacją zmuszają do blizkich prawdy, choć hyperbolicznych może pod pierwszem wrażeniem, wyrazów zachwytu: w grze ich właśnie ekspresja dynamiczna i kolorystyczna doprowadzona była do takiej finezji, frazowanie przejęte tak szczerem odczuciem zarówno np. w pełnem rozmachu traktowania warjacji Regera, jak i najwykwintniej stylowych subtelnościach

sonaty D-dur Mozarta — że odczuwało się wzniosłą radość z możności jednowyrazowego określenia wykonania: Europa! Zadanie swoje wykonawcy pojęli bardzo sumiennie—rolę 1-go i 2-go fortepianu obejmowali kolejno, zależnie od charakteru, jaki kompozycji należało nadać: zdecydowaną wyrazistość i prostolinijność (p Melcer), lub dyskretną barwność kolorytu i miękki sentyment (p. Friedman). Program obejmował Sonatę D-dur Mozarta Suitę II Rachmaninowa, warjacje Regera i Saint Saensa.

ℳ. W bardzo wielkich odległościach czasu wchodzą symfonje Brucknera na estradę Filharmonji. Dobrze uczynił p. Melcer, że tego właśnie genjalnego neoromantyka (1824—1896), zapomnianego w swoim czasie nawet przez swych rodaków, dał na program tego koncertu. Szkoda tylko, że wybór padł właśnie na symfonfę VII (E-dur). Dziwwnym trafem symfonja ta obiegła wszystkie estrady Niemiec i Austrji, pomimo, że jest znacznie słabszą od 3-ej, 4-ej i 5-ej, które dopiero dają dokładny wizerunek głębokiej twórczości Brucknera, pełnej uduchowienia w tematach chorałowych i świeżości szczerego uwielbienia natury. O wykonaaiu tej symfonji, jak również granych po raz drugi „Odwiecznych pieśniach" Karłowicza nie mogę nic mówić, gdyż z powodu gentelmańskiej uprzejmości administracji Filharmonji, koncertu wysłuchałem z przygodnego miejsca, urągającego najskromniejszym wymaganiom akustycznym.

Solista wieczoru, p. Kubelik, jak było do przewidzenia, ściągnął tłumy urokiem swego nazwiska. Gra jego, jak zawsze, góruje nad grą innych sławnych wirtuozów, dokładnością i niesłychaną swobodą w traktowaniu trudności technicznych utworu: trele i pasaże oktawowe w etiudach Paganiniego, oraz palcołomne błyskotliwości czardasza Hubay'a robiły wrażenie łatwej zabawy instrumentem. Muzykalne frazowanie koncertu Sindinga i subtelność w traktowaniu obrazka nastrojowego Fibicha zdradzały wielki artyzm i pod względem duchowym — w tem jednak ma Kubelik wielu współzawodników. O nikim zato innym nie można powiedzieć, żeby posiadał zdolność odtwórczą tak niebywale zrównoważoną we wszystkich kierunkach. *Adam Wyleżyński.*

Z innych sal koncertowych.

Wieczór Tow. Muzycznego (26/I).

Chór żeński „Pieśń" pod dyrekcją p. Konopaska rozpoczął obie części koncertu utworami Maszyńskiego, Gounoda, Chopina i ludowymi w układzie samego dyrygenta. Chór ten posiada głosy świeże i dźwięczne bardzo — w rytmie trzyma się dobrze. Przychodzi mu to tem łatwiej, że, śpiewając z pamięci, bacznie śledzi ruchy dyrygenta. Frazowanie jego wszakże jest za jednostajne i intonacja chwiejna. Najlepiej była odśpiewana „Rusałka" Chopina. Gra wiolonczelowa p. Sebelika sprawiła dobre wrażenie głównie w „Tarantelli" Poppera i w Andante koncertu A-mol Dawidowa. Allegro zaś tego koncertu posiada trudności techniczne, których tylko swobodne zwalczenie może robić efekt artystyczny, mozolenie się zbyt widoczne na estradzie — zawsze działa na słuchacza męcząco. Na czoło wykonawców wysunęła się pianistka krakowska, p. Czop-Umlaufowa. Jej sprawność techniczna odznacza się bardzo starannem wykończeniem. Wyrazistość i równość gamy przy dowolnych zmianach dynamicznych, sprężystość passażów i umiejętna pedalizacja przy inteligentnem a prostem, bo pozbawionem powierzchownie błyskotliwych efektów, frazowaniu składają się na grę ujmującą sumiennością traktowania wykonywanych utworów. Z tem zrównoważeniem wszystkich czynników sztuki odtwórczej grała p. Czop-Umlauf dzieła Haendla, Rameau, Chopina, Brahmsa i innych.

Adam Wyleżyński.

Z OPERY

(„**Eugenjusz Oniegin**".—*Występy Carmen Melis*).

Wznowienie „Oniegina" należałoby przywitać z wielką wdzięcznością dla dyrekcji opery, ponieważ po operach stęchłego repertuaru włoskiego, lub nowszych, naszpikowanych torturowaniem, harakiri etc., śliczna, bezpretensjonalna i stosunkowo świeża muzyka tych „scen lirycznych" mogłaby wywołać artystyczne zadowolenie.

Mogłaby — gdyby było trochę inaczej. Zapomniano o tem, że Czajkowski nie pisał, byle pisać; że wystawiać takie dzieła, byle wystawić — jest profanacją. „Oniegin" technicznie nie jest bardzo trudny do wykonania, trzeba tylko głębiej zajrzeć w myśli autora, a tego właśnie brakowało wszystkim prawie wykonawcom. Najwięcej odznaczył się w tym kierunku p. Rukawina, który zapomniał widocznie, że można by jednak cieniować frazesy orkiestrowe i dawać tempa nieco racjonalniejsze (chór i taniec w I odsłonie). Przydałoby się także trzymać lepiej orkiestrę, żeby nie wypadała z taktu, a blacha nie hałasowała tak bardzo (polonez). P. Tracikiewiczówna, jako Tatjana, pomimo widocznej staranności zupełnie nie zrozumiała swej roli. Scena pisania listu była wykonaną nielogicznie. Tak dużo tam kontrastów, sam odcinek w Des-dur, powtórzony kilka razy, powinien być śpiewany coraz inaczej, tymczasem wszystko było jednostajne. Gra p. Tr. tak dużo zostawia do życzenia, że niepodobna wytknąć wszystkich błędów. O jednym zamilczeć nie mogę: dlaczego p. Tr. zjawiła się na balu w malinowym kapeluszu ze strusiem piórem w dodatku? Takiej „mody" chyba nigdy nie było i nie będzie.

P. de Anini, posiadając suchy, bezdźwięczny głos, bieganiem po scenie starała się ratować sytuację, ale to niewiele pomogło. P. Grąbczewski w roli tytułowej był bardzo niestosowny. P. Malawski, jako Leński, może jeden tylko zrozumiał intencje autora, ale warunki zewnętrzne i wokalne stanęły na przeszkodzie dla należytego ich oddania. P. Mossoczy śpiewał zimno swą arję, a p. Rejewska była bardzo daleko od typu Łariny. Verolli, jako niańka była na miejscu. Chóry nieźle przygotowane. Ogólne wrażenie mniej niż słabe.

W „Tosce" i „M-me Butterfly" wystąpiła p. Carmen Melis. Śpiewaczka ta posiada dość duży, ładny głos, dobrą szkołę, wielki temperament i niezłą grę, trochę w włoskim stylu (z wyciąganiem rąk przed siebie). W powodzi tegorocznych śpiewaczek bez głosu, p. Carmen Melis wyróżnia się bardzo korzystnie. *P. R.*

KRONIKA.

OD REDAKCJI.

Szerokie zainteresowanie się naszem pismem, okazywane przychylnie dla naszego programu z jednej strony, oraz częściowe niezadowolenie z niektórych prac, dotyczących pojedyńczych jednostek artystycznych, obowiązuje nas do wyraźnego określenia stanowiska, na jakiem stanęliśmy i wytrwać postanawiamy. Ciężkie warunki, stale utrudniające wszelkie dążenia o podłożu kulturalnem, obarczyły nas wdzięcnym obowiązkiem zwrócenia szczególniejszej uwagi ogółu na tych młodych muzyków, którym, mimo posiadania poważnej wiedzy i talentu, nader trudno zająć poczesne miejsce wśród znanych już i cenionych. Nie tylko na tem jednak pragniemy ograniczyć swe usiłowania. W szczerem umiłowaniu popierania muzyków najmłodszych nie odwrócimy oczu ani na chwilę od długoletniej wytrwałej a owocnej pracy wielce zasłużonych, lecz niedocenionych należycie przez społeczeństwo starszych muzyków.

Połączywszy ściśle te tak wielkiej wagi zadania, ze skwapliwością notować będziemy zasługi *wszystkich poważnych naszych muzyków* z nadzieją, iż praca ta przyczyni się do podniesienia kultu dla polskiej muzyki i jej kapłanów.

Głęboka znajomość stosunków miejscowych wyraźnie ostrzega nas przed mimowolnem wysługiwaniem się jakiejkolwiek z istniejących klik muzycznych; to też z całą godnością twierdzić możemy, iż niezależność sądu jest i będzie naszem hasłem. Fałsz, obludę, urabianie stosunków gwoli osobistych interesów ze szkodą dla swobodnego rozwoju naszej sztuki piętnować będziemy stale z otwartą stanowczością, trwając w tem przekonaniu, iż praca niezależnych ludzi wyrobi również niezależny sąd w społeczeństwie.

Redakcja.

= **Echa poranku, poświęconego dziełom Dobrzyńskiego.** Córka zmarłego kompozytora polskiego, p. Marja z Dobrzyńskich Leszczyńska, śpiewaczka, zamieszkała w Kijowie, dowiedziawszy się post factum o poranku Sekcji muzyki zbiorowej, na którym wykonane były utwory jej ojca, przesłała na ręce prezesa Sekcji, p. F. Starczewskiego, serdeczne podziękowanie, podnosząc przytem prawdziwe zasługi Sekcji, położone w celu zaznajomienia ogółu z dziełami zapomnianyeh, a dla wielu mało znanych muzyków polsklch.

= **Nowe opery polskie.** Na sezon bieżący przeznaczone są do wystawienia trzy nowe opery polskie: „Zemsta za mur graniczny“ Zygmunta Noskowskiego, „Marja“ Mieczysława Sołtysa i „Bolesław Śmiały“ Ludomira Różyckiego. Dwie ostatnie opery wystawione będą we Lwowie. Premjerę „Bolesława Śmiałego“ naznaczono na 6 lutego. Streszczenie libretta tej opery wyszło z pod pióra p. Jarosława Leszczyńskiego, lwowianina.

= Pianistka, p. **Janina Nawroczyńska**, laureatka konkursu kwintetowego Sekcji muzyki zbiorowej, wyjechała na dłuższy czas za granicę.

= Zmarł w Warszawie **Karol Różalski**, b. profesor tutejszego konserwatorjum muzycznego.

= Z inicjatywy p. Marji Sobolewskiej, przełożonej szkoły śpiewu, zapowiedziany jest **cykl koncertów historycznych dla młodzieży**, który obejmować będzie dzieła od czasów średniowiecznych do doby współczesnej. Pierwszy z tych koncertów odbył się w Filharmonji d. 24 z. m.

= **Ryszard Strauss** zamianowany został członkiem Akademji sztuk pięknych w Brukselli na miejsce zmarłego R.-Korsakowa.

= Słynny śpiewak **Caruso** bierze za jeden występ w „Metropolitan Opernhouse“ w Nowym Jorku ni mniej ni więcej tylko 10 tysięcy marek. Taką też sumę przeznaczył na ofiary trzęsienia ziemi w Sycylji.

= **W medjolańskiej „La Scala“** wystawiono z wielkiem powodzeniem „Borysa Godunowa“ Mussorgskiego z Szalapinem w roli tytułowej.

= **W Londynie** w roku ubiegłym odbyło się 1300 koncertów, z tej liczby 300 w Bechstein Hall'i, 334 w Aeolian-Hall'i, 67 w Albert-Hall'i, 220 w Steinway-Hall'i, 100 w St. James-Hall'i i około 300 w Queenshall'i.

= **Encyklopedja muzyczna Riemanna** wkrótce doczeka się 7-go wydania. O wartości tego pomnikowego dzieła świadczy najlepiej fakt, że 6 edycja została w ciągu 3-ch lat zupełnie wyczerpaną. Encyklopedja Riemanna, jedno z najlepszych dotychczas wydanych dzieł tego rodzaju, wyszła również w druku w tłumaczeniach na język rosyjski, francuski, angielski, włoski, czeski i duński. W obecnym 7 wydaniu dział muzyki polskiej prowadzony jest pod kierunkiem dr. Adolfa Chybińskiego.

= **Które opery cieszą się w Niemczech największem powodzeniem?** Na to pytanie odpowiedzieć może poniżej przytoczony wykaz przedstawień, podług którego w czasie od września 1907 do sierpnia 1908 roku wystawiono: „Carmen“ Bizet'a 479 razy, „Tiefland“ d'Alberta (nowa opera u nas dotychczas nieznana) 463 razy, „Lohengrinna“ 395, „Tannhäusera“ 332, „Mignon“ Thomas'a 296, „Pajaców“, „Cyganerję“, „Madame Butterfly“ i „Rycerskość wieśniaczą“ 246, „Latającego Hollendra“ 241, „Fausta“ 221, „Salome“ Straussa 217, „Walkirje“ 209, „Mistrzów-Śpiewaków“ 183, „Zygryda“ 157, „Jasia i Małgosię“ Humperdincka 136, „Zmierzch Bogów“ 132, „Złoto Renu“ 127, „Tristana i Izoldę“ 112, „Samsona i Dalilę“ Saint

Saëns'a 80, „Rienzi" 46 i „Królowę Saby" 35.

= **Kubelik** Jan (ur. 1880 r. w małem miasteczku pod Pragą, gdzie ojciec jego był ogrodnikiem), jest wychowańcem konserwatorjum w Pradze. Karjerę artystyczną rozpoczął już w 8-ym roku życia. Ostatnio (1907 -1908) odbył podróż na około świata, podczas której po raz pierwszy zwiedził Północną Amerykę, Honolulu, Australję, Nową Zelandję i Ceylon. Grał w przeciągu tego czasu 182 razy, święcąc wielkie tryumfy. Niezwykle wielkie są też dochody z koncertów jego tournée. Tak np. pierwszy koncert w Nowym Jorku, w tamtejszym „Hippodromie", zgromadził 5,325 słuchaczów, przynosząc 5,500 fun. szt. (przeszło 10,000 rb.) dochodu. W Nowej Zelandji został Kubelik uroczyście przyjęty przez naczelnika plemienia Maorisów i razem z nim fotografował się. Oprócz niezwykłego dochodu z koncertów Kubelik jest posiadaczem miljonowej fortuny, odziedziczonej 5 lat temu wskutek zawarcia związków małżeńskich z bogatą właścicielką zamku Bychoz na Węgrzech.

= W Edynburgu (d. 11-go b. m.) i w Glazgowie (d. 12-go b. m.) odbyły się koncerty symfoniczne pod dyrekcją **Emila Młynarskiego**. Powodzenie było wielkie, mimo, iż koncerty te odbyły się bez udziału solistów. W koncertach w d. 18-ym b. m. (Edynburg), d. 19 go b. m. (Glazgów) wziął udział **Paderewski**, który po ostatnim koncercie udał się do Ameryki, gdzie w Bostonie ma dyrygować własną symfonją.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Wskutek licznych zapytań w sprawie egzystencji orkiestry przy Związku zamieszczamy niniejsze wyjaśnienia:

1) Myśl organizowania orkiestr trwała w Związku oddawna (w ustawie jest specjalny paragraf o organizowaniu tychże). W celu wypróbowania sił zbierano już mniejsze komplety, z których jeden pod dyrekcją p. Sonenfelda z powodzeniem koncertował w Łodzi (nader przychylne recenzje w „Rozwoju" i „Lodzer Zeitung").

2) Na wniosek Zarządu na ostatniem ogólnem zebraniu postanowiono zorganizować orkiestrę symfoniczną stałą (50—60 osób).

3) Zorganizowaniem tej orkiestry zajmował się wyłącznie Zarząd Związku bez udziału osób do składu tegoż nienależących.

4) Na umyślnem posiedzeniu delegatów od wszystkich pojedyńczych grup członków Związku miast dotychczasowego kierownika, p. Adama Singera (w celu podniesienia wartości artystycznej orkiestry Związkowej), wybrano i uproszono p. J. Ozimińskiego na stanowisko stałego kapelmistrza.

5) Warunki przyłączenia orkiestry Związkowej do Sekcji muzyki zbiorowej nie są jeszcze opracowane, a samo przyłączenie dotąd niezdecydowane.

* * *

Prezes Związku, p. A. Gużewski, powróciwszy do Warszawy, objął swe obowiązki.

Redakcja otwarta jest coddziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.
Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4—5 pp.

W Galicji „Młodą Muzykę" prenumerować można w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.